BIBLIOTECA DO LEITOR MODERNO
volume 58

GEORG LUKÁCS

ENSAIOS SÔBRE LITERATURA

Coordenação e prefácio de
LEANDRO KONDER

EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
RIO DE JANEIRO

que desafiava os grandes e era passado por alto pelos anões: o da unidade entre o valor estético permanente da obra de arte e o processo histórico do qual a obra de arte — exatamente na sua perfeição, no seu valor estético — não pode ser separada.

(1945) *tradução de* LEANDRO KONDER.

2

Narrar ou Descrever?

Contribuição para uma discussão sôbre o naturalismo e o formalismo

"Ser radical significa tomar as coisas pela raiz. Mas para o homem a raiz é o homem mesmo".

KARL MARX

ENTREMOS, desde logo, *in medias res*. Em dois famosos romances modernos, *Naná* de Zola e *Ana Karenina* de Tolstoi, encontra-se a descrição de uma corrida de cavalos. Como se desincumbem do empreendimento os dois escritores?

A descrição da corrida é um esplêndido exemplo do virtuosismo literário de Zola. Tudo que pode acontecer numa corrida, em geral, vem descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sôbre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em tôdas as suas fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência. A tribuna dos espectadores aparece com tôda a pompa e todo o colorido de uma exibição de moda parisiense sob o Segundo Império. Também o que acontece na pista vem representado com exatidão em todos os aspectos: a corrida termina por uma grande surprêsa

e Zola não se limita a descrever esta suprêsa, mas desmascara também a complicada trama que a causou.

No entanto, esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance. Os acontecimentos da corrida são apenas dèbilmente ligados ao entrecho e poderiam fàcilmente ser suprimidos, de vez que o ponto de conexão consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou em conseqüência do desfecho da trama.

Uma outra conexão entre a corrida e o tema central é ainda mais débil, tanto assim que não se pode sequer dizer que seja um elemento do entrecho, embora — por isso mesmo — seja ainda mais sintomática para o estudo do método de composição utilizado por Zola: o cavalo vencedor, que ocasiona a surprêsa, chama-se também Naná. E Zola não deixa de sublinhar claramente esta coincidência tênue e casual; a vitória do homônimo da mundana Naná é um símbolo do triunfo desta no mundo e no *demi-monde* parisiense.

A corrida de cavalos de *Ana Karenina* é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido. Tôdas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um "quadro" e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho.

As finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em tôda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstoi, é narrada do ponto de vista do participante.

O relato da corrida de Wronski constitui o verdadeiro objetivo visado por Tolstoi, que sublinha a importância de nenhum modo episódica ou casual do evento na vida do seu ambicioso oficial. Êste se prejudicou na sua carreira militar em virtude de uma série de circunstâncias e, em primeiro lugar, em virtude da sua ligação com Ana. A vitória na corrida, diante de tôda a Côrte e da sociedade aristocrática, está entre

as poucas possibilidades de satisfazer a sua ambição que lhe restam abertas. Todos preparativos e tôdas as fases da corrida, portanto, são momentos de uma ação importante e vêm contados em dramática sucessão. A queda de Wronski é o vértice de tôda esta fase dramática da sua vida e com ela interrompe a narração da corrida, sendo apenas acenado, de passagem, em uma única frase, o fato de que o seu rival o ultrapassa.

Com isso, entretanto, está longe de ser exaurida a análise da concentração épica desta cena. Tolstoi não descreve uma "coisa": narra acontecimentos humanos. E esta é a razão de que o andamento dos fatos venha narrado duas vêzes, de maneira genuìnamente épica, ao invés de ser descrito por imagens. Na primeira narração em que Wronski, que participava da corrida, era a figura central, era preciso expor, com precisão e competência, tudo aquilo que era essencial na preparação da corrida e no seu próprio transcurso. Na segunda, porém, as figuras principais passam a ser Ana e Karenin.

A excepcional arte épica de Tolstoi se manifesta no fato de que êle não faça com que ao primeiro que siga imediatamente o segundo relato da corrida, mas comece a narrar todo o dia precedente de Karenin e a evolução de suas relações com Ana, para fazer do relato da corrida, afinal, o ápice do nôvo dia. A corrida torna-se, assim, um drama psicológico: Ana só acompanha Wronski com os olhos e nada vê da corrida pròpriamente dita e nem dos outros. Karenin observa exclusivamente Ana e suas reações ante o que se passa com Wronski. A tensão desta cena, quase sem palavras, prepara a explosão de Ana, quando, ao voltar para casa, confessa a Karenin suas relações com Wronski.

O leitor ou o escritor formado na escola dos "modernos" poderia objetar, neste ponto: admitindo que estejamos diante de dois métodos diferentes de representação artística, não será o próprio fato de vincular a corrida a importantes vivências inter-humanas dos personagens principais que tornará a corrida um elemento acidental, uma mera ocasião para que ecloda a catástrofe do drama? E, ao contrário, não será o caráter completo, acabado e monográfico, da descrição de Zola aquilo que dá o exato quadro de um fenômeno social?

Eis-nos agora em face de um problema: o que é que se pode chamar de acidental na representação artística? Sem ele-

mentos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.

E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artìsticamente "necessária"? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos — nos quais se realiza o destino dêles, e através dos quais êles atuam e se debatem?

Já a ligação entre a ambição de Wronski e a sua participação na corrida manifesta uma necessidade artística bem diversa da que poderia ser oferecida pela descrição "completa" de Zola. O assistir ou participar de uma corrida de cavalos pode ser, objetivamente, apenas um episódio. Tolstoi relacionou o mais ìntimamente possível tal episódio com um drama de importância vital. De certo modo, a corrida é sòmente uma ocasião para fazer eclodir o conflito; porém esta ocasião, estando ligada à ambição social de Wronski — que é um importante componente da tragédia em desenvolvimento — nada tem de casual.

A literatura acumula exemplos nos quais aparece de forma ainda mais clara o contraste entre os dois métodos, no que concerne à necessidade ou casualidade da representação de seus objetos.

Vejamos a descrição do teatro que se encontra neste mesmo romance de Zola e comparemo-la às das *Ilusões Perdidas* de Balzac. Exteriormente, há semelhanças. A estréia com que se inicia o romance de Zola decide a carreira de Naná. Em Balzac, a estréia determina uma profunda mudança na carreira de Lucien de Rubempré, sua passagem de poeta desconhecido a jornalista inescrupuloso e coroado de êxito.

Também o recinto do teatro é descrito por Zola de maneira cuidadosa e completa. Primeiro, visto da platéia: tudo que acontece nas cadeiras, nos corredores, no palco, o aspecto assumido pela cena, tôdas as coisas descritas com impressionante habilidade literária. Depois, a obsessão zoliana pelo caráter completo e monográfico passa adiante e um outro capítulo do seu romance está dedicado à descrição do teatro visto do palco; com não menor vigor, são descritos as mudanças de cenário, os vestuários, etc. e o que se passa durante as representações e os intervalos. Por fim, para completar o quadro, um terceiro

capítulo contém a proficiente e zelosa descrição de um ensaio geral.

Êste caráter completo de inventário não existe em Balzac. O teatro e a representação, para êle, constituem sòmente o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos: a ascensão de Lucien, o prosseguimento da carreira artística de Coralie, o aparecimento da paixão entre Lucien e Coralie, bem como dos futuros conflitos de Lucien com seus velhos amigos do círculo de D'Arthèz e com seu atual protetor, Lousteau. Também do início da sua vingança contra Madame de Bargeton, etc.

Mas o que é que vem representado em tôdas estas lutas, em todos êstes conflitos direta ou indiretamente conexos ao teatro? A sorte do teatro no capitalismo: a universal e complexa dependência do teatro em relação ao capital e em relação ao jornalismo dependente do capital; as relações entre o teatro e a literatura, entre o jornalismo e a literatura; o caráter capitalista da relação entre a vida das atrizes e a prostituição aberta ou disfarçada.

Tais problemas sociais também são aflorados por Zola. Mas são descritos apenas como fatos sociais, como resultados, como *caput mortuum* da situação. O diretor do teatro, em Zola, repete incessantemente: "Não diga teatro, diga bordel". Balzac, entretanto, representa o modo pelo qual o teatro se prostitui no capitalismo. O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.

Êste é um caso extremo, é claro. Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessàriamente tão ligados às experiências humanas como neste caso. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser — como aqui se passa com Balzac — pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino dêles.

Persistirá o contraste por nós indicado mesmo onde se trata sòmente, na realidade, da representação de um cenário?

No capítulo introdutório do seu romance *Old Mortality,* Walter Scott descreve uma exibição militar, associada a festejos populares, organizada na Escócia depois da restauração dos Stuart e da tentativa de renovar as instituições feudais. A promoção tem por objetivo passar em revista os fiéis e provocar os descontentes, a fim de que se desmascarem. Na obra de Scott, ela se realiza na véspera da insurreição dos puritanos oprimidos. A grande arte épica de Scott fixa neste cenário todos os contrastes que estão prestes a explodir numa luta sangrenta. A comemoração militar revela, em cenas grotescas, o envelhecimento sem esperança das relações feudais e a surda resistência da população contra a tentativa de renová-las. A competição de tiro ao alvo que se segue à revista das tropas mostra a contradição instalada no seio de ambos os partidos adversários: só os elementos moderados de um e do outro tomam parte no divertimento popular. Na hospedaria, assistimos à brutalidade da soldadesca do rei e, ao mesmo tempo, ali se revela em tôda a sua tétrica grandeza a figura de Burley, que depois virá a ser um dos cabeças da revolta puritana. Em suma: Walter Scott, contando o que se passou nesta celebração militar e descrevendo o cenário em que ela se realizou, desenvolve tôdas as tendências e todos os personagens principais de um grande drama histórico, colocando-se, de golpe, bem no meio da ação.

A descrição agrícola e premiação dos agricultores em *Madame Bovary* é uma das mais celebradas obras-primas da arte descritiva do moderno realismo. Flaubert descreve, aqui, efetivamente, só o "cenário", uma vez que tôda a exposição não passa de uma ocasião para enquadrar a cena decisiva do amor entre Rodolfo e Ema Bovary. O cenário é casual, um verdadeiro cenário, no sentido literal da palavra. E esta casualidade vem claramente sublinhada pelo próprio Flaubert.

Unindo e contrapondo os discursos oficiais a fragmentos do colóquio amoroso, Flaubert institui um paralelo irônico entre a banalidade pública e a banalidade privada da vida pequeno-burguesa. E tal contraste irônico é desenvolvido com extrema coerência e grande arte.

Fica, todavia, não resolvido o contraste pelo qual êste cenário casual, êste pretexto casual para a descrição de uma cena de amor, se torna, ao mesmo tempo, no mundo de *Madame Bovary,* um acontecimento importante, cuja minuciosa descrição é exigida pelos fins almejados por Flaubert, isto é, pela completa representação do ambiente. A ironia do contraste não esgota o significado da descrição. O "cenário" possui uma significação autônoma, enquanto elemento destinado a completar o ambiente. Aqui, porém, os personagens são ùnicamente espectadores — e por isso se tornam, para o leitor, elementos constitutivos, homogêneos e equiavlentes, dos acontecimentos descritos por Flaubert, relevantes apenas do ponto de vista da reconstituição do ambiente. Tornam-se manchas coloridas dentro de um quadro, que só ultrapassam os limites estáticos da moldura na medida em que se eleva a irônico símbolo da essência do filisteísmo. Tal quadro assume uma importância que não dimana do íntimo valor humano dos acontecimentos narrados e não tem relação pràticamente alguma com os acontecimentos, sendo a relação obtida, ao invés disso, por meio da estilização formal.

O conteúdo simbólico é realizado em Flaubert através da ironia e possui um notável nível artístico, alcançado com meios — pelo menos em parte — genuìnamente artísticos. Mas, quando, como ocorre em Zola, o símbolo deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir a um episódio que em si é insignificante o sêlo de um grande significado social, então se abandona o campo da verdadeira arte. A metáfora aparece inchada de realidade. Um traço acidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais. Em qualquer romance de Zola se pode encontrar grande quantidade de exemplos disso. Lembremo-nos apenas do paralelo entre Naná e a môsca dourada, paralelo com que se pretendia simbolizar o fatal influxo daquela sôbre a Paris de antes de 1870. Zola mesmo é quem declara expressamente a sua intenção: "Na minha obra, impera a hipertrofia do particular realista. Do trampolim da observação precisa, parte-se para se alcançar as estrêlas. A um único mover de asas, a verdade se eleva a símbolo".

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstoi, vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida hu-

mana de tais personagens. Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. *Vivíamos* êsses acontecimentos.

Em Flaubert e em Zola, os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos — e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Êsses quadros, nós os *observamos*.

II

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprêgo de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

Esta constatação é necessária a fim de colocarmos concretamente o nosso problema. Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com "fenômenos puros". Engels recorda que o "puro" feudalismo só existiu na constituição do efêmero reino de Jerusalém. No entanto, é evidente que o feudalismo constitui uma realidade hitórica e pode, lògicamente, ser objeto de uma indagação. Ora, é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar. O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um "narrar" ou "descrever" que constituam um "fenômeno puro". O que nos importa é saber como e por que a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Pois, dêste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical.

Já Balzac sublinhava, na sua crítica à *Cartuxa de Parma* de Stendhal, a importância da descrição como meio de composição essencialmente moderno. O romance do Século XVIII (Le Sage, Voltaire, etc.) mal conhecia a descrição, que nêle exercia uma função mínima, mais do que secundária. A situação muda sòmente com o romantismo. Balzac salienta que a tendência literária representada por êle (e da qual êle considera Walter Scott o fundador) assinala maior importância à descrição. Mas, quando Balzac, acentuando o contraste com a aridez dos Séculos XVII e XVIII, se declara seguidor de um método moderno, êle alinha tôda uma série de momentos estilísticos que considera característicos de tal orientação. A descrição é, então, no pensamento de Balzac, um momento entre outros; ao lado dela, vem particularmente sublinhada a nova importância assumida pelo elemento dramático.

O nôvo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam (por exemplo, em Le Sage) ser muito sumàriamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos.

Balzac vê claramente que êste método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diversos do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. Da mesma forma, a casa de Grandet, o apartamento de Gobsek, etc., precisam ser descritos em seus pormenores para que êstes completem a representação dos tipos diversos de usurário, social e individualmente, que eram êles.

Ainda que prescindamos do fato de que a reconstituição do ambiente não se detenha, em Balzac, na pura descrição, e venha quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida), verificamos que a descrição, nêle, não é jamais senão uma ampla base para o nôvo, decisivo elemento: o elemento dramático. Os personagens de Balzac, tão extraordinàriamente multiformes e complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fôs-

sem tão largamente expostos. Em Flaubert e em Zola a descrição tem uma função absolutamente diversa.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem à formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que coduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Êles mesmos viveram êsse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dêle, se bem que em formas diversas. Goethe, Stendhal e Tolstoi tomaram parte em guerras que serviram de parteiras a tais transformações. Balzac participou das especulações febris do nascente capitalismo francês e foi vítima delas. Tolstoi acompanhou as etapas mais importantes dêsse revolucionamento na qualidade de proprietário de terras ou colaborando em várias organizações sociais (recenseamento, comissão contra a carestia, etc). A êste respeito, êles são, também na sua conduta de vida, os continuadores dos escritores, artistas e sábios do Renascimento e do Iluminismo: são homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. Não são ainda "especialistas", no sentido da divisão capitalista do trabalho.

Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade; não queriam participar mesmo. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprêzo que êles têm pelo regime político e social do seu tempo. Os homens que aceitaram a evolução social desta época tornaram-se estéreis e mentirosos apologistas do capitalismo. Flaubert e Zola são demasiado grandes e sinceros para seguir êste caminho. Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.

Com isso, entretanto, tornaram-se ao mesmo tempo escritores profissionais, escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho. Êste é o momento em que o livro se transformou completamente em mercadoria e o escritor em vendedor da re-

ferida mercadoria, a não ser quando, por acaso, o escritor dispunha de uma renda. Em Balzac, encontrávamos ainda a tétrica grandeza da acumulação primitiva no campo da cultura. Goethe ou Tolstoi podem ainda, no que se refere ao fenômeno de que estamos falando, assumir a atitude senhorial dos que não vivem sòmente da literatura. Flaubert é um asceta voluntário e Zola, constrangido pela necessidade material, é já um escritor profissional no sentido da divisão capitalista do trabalho.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo nôvo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não implica, de modo algum, que êsses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artìsticamente falso, disforme e ruim.

A alternativa *participar ou observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios dêstes dois períodos.

Para distinguir nìtidamente entre os dois métodos, podemos contrapor um testemunho de Goethe a um de Zola, ambos referentes às relações entre observação e criação artística. Diz Goethe: "Jamais contemplei a natureza com objetivos poéticos. Os desenhos de paisagens, primeiro — e a minha atividade como naturalista, depois — me têm levado a observar contínua e minuciosamente os objetos naturais e, pouco a pouco, aprendi a conhecer bem a natureza, mesmo em seus mínimos detalhes, de modo que, se — como poeta — tenho necessidade de alguma coisa, disponho dela ao alcance da mão, e não me é fácil pecar contra a verdade".

Também Zola se exprime muito claramente sôbre o modo como se aproxima de um objeto para atender à suas finalidades como escritor: "Um romancista naturalista quer escrever um romance sôbre o mundo do teatro. Êle parte dessa idéia geral *sem dispor de um único fato, sequer de uma figura*. Sua primeira preocupação será a de tomar apontamentos sôbre tudo

que possa vir a saber acêrca dêste mundo que pretende descrever. Conheceu determinado ator, assistiu a determinada representação, etc. Depois, falará com os que dispuserem de maiores informações a respeito do assunto, colecionará frases, anedotas, flagrantes. Mas isso não basta. Lerá, também, os documentos escritos. *Por fim,* visitará os lugares indicados, e passará *um dia qualquer* em um teatro para conhecê-lo em seus pormenores. Permanecerá algumas noites no camarim de uma atriz e procurará identificar-se o mais possível com o ambiente. E, quando a documentação estiver completa, o seu romance se fará por si mesmo. O romancista deve se limitar a ordenar os fatos de modo lógico... *O interêsse não se concentra mais na originalidade da trama; assim, quanto mais esta é banal e genérica, tanto mais típica se torna*" (os grifos são meus, GL).

Estamos diante de dois estilos radicalmente diversos, de duas maneiras diversas de encarar a realidade.

III

Compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos dêsse estilo. Em estética não prevalece o princípio de que "tudo compreender é tudo perdoar". Só o sociologismo vulgar, que se circunscreve à procura do chamado "equivalente social" dos escritores individualmente considerados e estilos singulares, crê que os problemas fiquem resolvidos e eliminados com a indicação da gênese dêles. Êste método (cuja explicação não cabe aqui) significa na prática uma tentativa de reduzir todo o desenvolvimento artístico da humanidade ao nível da burguesia decadente: Homero, Shakespeare aparecem como "produtos" equivalentes a Joyce e John dos Passos. A tarefa da crítica literária fica adstrita à descoberta do "equivalente social" de Homero ou Joyce. Marx colocou o problema de modo bem diverso. Depois de ter analisado a gênese da epopéia homérica, êle acrescentou: "A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis".

Tal indicação de Marx, naturalmente, se refere também a casos em que a estética precisa pronunciar uma apreciação negativa. Nos dois casos, a valoração estética não pode ser mecânicamente separada da dedução histórica. Que os poemas homéricos sejam mais verdadeiramente poemas *épicos* e não o sejam tanto os de Camões, Milton e Voltaire, é uma questão ao mesmo tempo histórico-social e estética. Não existe uma "maestria" separada e independente de condições históricas, sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessàriamente uma ação deformadora sôbre as próprias formas essenciais da representação. Isso vale também para o caso de que estamos tratando.

Flaubert escreveu uma autocrítica extremamente instrutiva, referente ao seu romance *A Educação Sentimental,* na qual se lê: "Êle (o romance) é excessivamente verdadeiro e, do ponto de vista estético, padece de um êrro de perspectiva. O plano era bem pensado, mas terminou por desaparecer. Tôda obra de arte deve ter um vértice, um cume; deve formar uma pirâmide, ou um facho de luz que caia sôbre um ponto da esfera. Na vida não há nada disso. A arte, contudo, não é a natureza. Não importa: acredito que ninguém foi mais longe em matéria de sinceridade".

Esta confissão, como tôdas as declarações de Flaubert, dá testemunho de um absoluto respeito pela verdade. Flaubert caracteriza com exatidão a composição do seu romance e está certo em sublinhar a necessidade artística dos pontos culminantes. Mas terá razão ao dizer que no seu romance há "excessiva verdade"? Será exato que os "pontos culminantes" existem apenas na arte?

Não é exato, naturalmente. Essa confissão flaubertiana, tão integralmente sincera, não nos interessa sòmente como autocrítica relativa ao seu romance, mas sobretudo porque ela nos revela a sua errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza. Sua concepção, segundo a qual os "pontos culminantes" existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo. Trata-se de uma concepção que é um precon-

ceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das fôrças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas contìnuamente exercem, inclusive sôbre a superfície da vida. Considerada dêsse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações. Embora, de tanto em tanto, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes "improvisadas".

Na realidade — e, naturalmente, também na realidade capitalista — as catástrofes "improvisadas" são preparadas por um longo processo. Elas não se acham em rígido contraste com o pacífico andamento da superfície, e são a conseqüência de uma evolução complexa e desigual. É esta evolução que articula objetivamente a superfície aparentemente lisa daquela esfera a que se refere Flaubert. De fato, o artista deve iluminar os pontos essenciais de tais articulações, mas Flaubert incorre num preconceito quando crê que elas — as articulações — não existem independentemente do artista.

As articulações nascem por obra das leis que determinam o desenvolvimento histórico da sociedade, em decorrência da ação das fôrças motrizes do desenvolvimento social. Na realidade objetiva, desaparece o falso, subjetivo e abstrato contraste entre o "normal" e o "anormal". Marx enxerga mesmo na crise econômica o fenômeno "mais normal" da economia capitalista: "A autonomia que assume — um em relação ao outro — momentos estritamente conexos e complementares, a crise a destrói violentamente. Por isso, a crise revela a unidade dos momentos que estavam recìprocamente isolados".

Já a ciência burguesa da metade do Século XIX, investida de uma função apologética, enxerga a realidade de maneira bastante diversa. A crise lhe aparece em forma de "catástrofe", interrompendo "sùbitamente" o andamento "normal" da economia. Do mesmo modo, tôda revolução lhe aparece como algo catastrófico e anormal.

Nas suas opiniões subjetivas e nos seus propósitos como escritores, Flaubert e Zola não são de modo algum defensores do capitalismo. Mas são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que êles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das idéias do tempo. Isso é válido principalmente para Zola, cuja obra se ressentiu decisivamente dos preconceitos da sociologia burguesa. Essa é a razão pela qual em Zola a vida se desenvolve quase sem saltos e articulações, podendo-se mesmo considerá-la, da sua perspectiva, socialmente normal: todos os atos dos homens aparecem como produtos normais do meio social. Há, porém, outras fôrças em ação, bastante diversas e heterogêneas, como a hereditariedade, que atua sôbre os pensamentos e os sentimentos dos homens, como necessidade fatalista, provocando catástrofes que interrompem o fluxo normal da vida. Basta pensar na embriaguez hereditária de Etienne Lantier, em *Germinal,* que provoca várias explosões e catástrofes bruscas que não têm relação orgânica alguma com o caráter de Etienne; Zola não quer mesmo estabelecer tal relação. O mesmo acontece em *L'Argent,* com a catástrofe provocada pelo filho de Saccard. Em tôda parte, a ação normal e homogênea do ambiente fica contraposta, sem nexo algum, às bruscas catástrofes determinadas pelo fator hereditário.

É evidente que não nos defrontamos, aqui, com um reflexo exato e profundo da realidade objetiva, e sim com uma banal deformação das suas leis, devida ao influxo de preconceitos apologéticos exercido sôbre a concepção do mundo adotada pelos escritores dêsse período. O verdadeiro conhecimento das fôrças motrizes do processo social e o reflexo exato, profundo e sem preconceitos da ação dêste processo sôbre a vida humana, assumem a forma de um movimento: um movimento que representa e esclarece a unidade orgânica que liga a normalidade à exceção.

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade? É claro, não sòmente para a ciência e para a política fundada sôbre bases científicas, mas também para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só se pode manifestar na *praxis,* no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as fôrças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *praxis* humana pode exprimir con-

cretamente a essência do homem. O que é fôrça? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas ùnicamente na *praxis*.

É através da *praxis,* apenas, que os homens adquirem interêsse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis.* A poesia primitiva — quer se trate de fábulas, baladas ou lendas, quer se trate de formas espontâneas, saídas mais tarde dos relatos anedóticos — parte sempre do fato fundamental da importância da *praxis;* ela sempre representou o sucesso ou o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorreu a sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos freqüentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, essa poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente êste fato fundamental da vida humana.

O interêsse que tem a reunião de várias ações numa concatenação orgânica também é devido fundamentalmente ao fato de que, nas mais diversas e variegadas aventuras, se expõe contìnuamente o mesmo trabalho típico de um caráter humano. Tanto em Ulisses como em Gil Blas, essa é a razão humana e poética do imperecível viço alcançado por uma sucessão de aventuras. E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flanders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente *na ação.*

Se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as fôrças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer que, na realidade, tôda ação — ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais — contém sempre nela o esquema abstrato (conquanto deformado e apagado) da *praxis* humana como um todo. Eis por que

exposições esquemáticas de ações de aventuras nas quais aparecem apenas sombras humanas podem, não obstante, suscitar — de modo transitório — certo interêsse: é o caso dos romances de cavalaria ou, em nossos dias, dos romances policiais. A eficácia dêstes romances põe a nu uma das raízes mais profundas do interêsse do homem pela literatura, que é o interêsse pela riqueza e variedade de côres, variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *praxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo, o interêsse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos da literatura.

Êste é precisamente o caso da literatura da segunda metade do Século XIX. A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *praxis* e a vida interior. Talvez nunca tenha havido uma época na qual, como ocorre na nossa, ao lado da grande literatura oficial, pululasse tanta literatura de aventuras vazia e simplista. E não nos iludamos pensando que tal literatura seja lida sòmente por "gente inculta" e que as *elites* se atenham à grande literatura moderna: comumente, dá-se o contrário. No mais das vêzes, os modernos clássicos são lidos em parte por senso do dever e, em parte, pelo interêsse no que concerne ao conteúdo que reflete (se bem que de modo enfraquecido e atenuado) os problemas do tempo. Para distração, entretanto, para diversão, devoram-se os romances policiais.

Quando trabalhava em *Madame Bovary,* Flaubert lamentou em várias ocasiões que do seu livro estivesse ausente o elemento divertimento. Lamentos semelhantes acham-se em muitos dos escritores modernos notáveis: êles constatam que os grandes romances do passado uniam a representação de sêres humanos ricos de significado às tensões e divertimentos, ao passo que na arte moderna entram em cena a monotonia e o aborrecimento. Esta situação paradoxal não é de modo algum o efeito de uma falta de dotes literários nos escritores da nossa época, que produziu um número considerável de escritores dotados de incomum talento. A monotonia e o tédio decorrem dos padrões da criação artística e da concepção do mundo adotada pelos escritores.

Zola condena como "antinatural" o emprêgo de elementos excepcionais por Stendhal e Balzac. Êle diz, por exemplo, sôbre o modo como é tratado o amor em *O Vermelho e o Negro,* o seguinte: "Assim, se abandona a verdade cotidiana, a verdade contra a qual nos chocamos, e o psicólogo Stendhal passa ao terreno do extraordinário, tal como o narrador Alexandre Dumas. Do ponto de vista da exatidão, da veracidade, Julien me causa tanta surprêsa quanto d'Artagnan".

No seu ensaio sôbre a atividade literária dos Goncourt, Paul Bourget formula muito claramente o nôvo princípio de composição: "O drama é ação, como indica a etimologia, e a ação não é mais uma boa expressão dos costumes. O que é significativo em um homem não é aquilo que êle faz em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado".

Aqui, e sòmente aqui, é que se torna inteiramente compreensível a acima citada autocrítica flaubertiana quanto ao seu método de composição. Flaubert confunde a vida em geral com a vida cotidiana do burguês médio. Êste preconceito possui, sem dúvida, suas próprias raízes sociais, porém não deixa por isso de ser um preconceito, não deixa de deformar subjetivamente o reflexo literário da realidade, impedindo-o de ser tão amplo e tão justo como poderia. Flaubert luta durante tôda a sua vida para romper o cêrco mágico dos preconceitos assumidos da necessidade social. Mas êle não luta contra os preconceitos mesmos e, como os considera como fatos objetivos aos quais nada se pode opor, a sua luta é trágica e vã. Êle a empreende incessantemente e do modo mais apaixonado contra o tédio, a baixeza e a repugnância dos temas burgueses com que se ocupa a sua atenção de escritor. A cada vez que trabalha em um romance burguês, jura que não voltará mais a se ocupar de matéria tão vil. Todavia, só encontra saída na fuga em um exotismo de fantasia; o caminho que leva à descoberta da verdadeira íntima poesia da vida lhe é barrado pelos seus preconceitos.

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopéia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interêsses humanos, a fortalecê-los e avivá-los. A epopéia — e, naturalmente, também a arte

do romance — consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *praxis* social. O homem quer ver na epopéia a clara imagem da sua *praxis* social. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. A sua ação é tanto mais geral e empolgante quanto mais êste elemento essencial — o homem e a sua *praxis* social — aparece, não na forma de um rebuscado produto artificial virtuosístico, mas como algo que nasceu e cresceu naturalmente, quer dizer, como algo que não é inventado e sim, apenas, descoberto.

Por isso o romancista e dramaturgo alemão Otto Ludwig (cuja obra, de resto, é bastante problemática), em seus estudos sôbre Walter Scott e Dickens, chega a esta justíssima conclusão: "...os personagens parecem ser a coisa principal e o movimento dos acontecimentos serve apenas para introduzir os personagens como tais em um jôgo naturalmente atraente; não ocorre, pois, que êles estejam em cena apenas para ajudar a manter o movimento. O fato é que o autor torna interessante aquilo que precisa ser tornado, enquanto o que é interessante por si mesmo fica entregue às suas próprias fôrças... Os personagens constituem sempre o principal. E, na realidade, um acontecimento — por maravilhoso que seja — não nos interessará a longa prazo tanto como os homens aos quais nos afeiçoamos com a convivência".

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica.

Ainda aqui, entretanto, como se dá sempre na gênese de novas formas ideológicas, prevalece o princípio da ação e reação. O predomínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sôbre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e dêsse desenvolvimento decorre necessàriamente o método descritivo. Uma vez constituído êste método, e

aplicado por escritores notáveis (a seu modo, coerentes), êle repercute, de ricochête, sôbre o reflexo literário da realidade. O nível poético da vida social decai — e a literatura sublinha e aumenta esta decadência.

IV

A narração distingue e ordena. A descrição nivela tôdas as coisas.

Goethe exige da poesia épica que ela trate todos os acontecimentos como definitivamente já transcorridos, em oposição à contemporaneidade da ação dramática. Com isso, Goethe define de maneira justa a diferença entre o estilo épico e o estilo dramático. O drama se situa *a priori* em um nível de abstração bastante mais elevado do que a epopéia. O drama tem sempre o seu centro em um conflito, e tudo que não se refira direta ou indiretamente a êste conflito aparece como absolutamente deslocado, supérfluo e fastidioso. A riqueza de um dramaturgo como Shakespeare deriva de uma rica e diversificada concepção do próprio conflito. Mas, na tendência para a exclusão de todos os particulares que não se refiram ao conflito, a verdade é que não há diferença substancial alguma entre Shakespeare e os gregos.

A localização da ação épica no passado, pedida por Goethe, comporta a seleção do que é essencial neste copioso oceano que é a vida e a representação do essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida tôda esteja representada na sua extensão integral. O critério que decide se um pormenor é ou não é pertinente, é ou não é essencial, precisa ser, por conseguinte, mais "largo" na épica do que no drama; tal critério precisa reconhecer como essenciais também conexões tortuosas indiretas. Dentro desta concepção mais ampla e extensa do essencial, todavia, a seleção deve ser tão rigorosa quanto a do drama: aquilo que não concerne à substância é um estôrvo, um obstáculo não menos grave aqui do que o é no drama.

Sòmente no final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica. Só a *praxis* humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a *praxis,* só a complexa concatenação das paixões e das variadas

ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sôbre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final dêles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador que, por fôrça das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intrincado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da *praxis.* O caráter "passado" da epopéia, portanto, é um meio de composição fundamental, prescrito pela própria realidade ao trabalho de articulação e ordenamento da matéria.

É verdade que o leitor, ao ler, desconhece o final. Aos seus olhos, na leitura, oferece-se uma quantidade de pormenores e particularidades cuja significação e importância nem sempre êle pode avaliar, desde logo. São elementos que lhe suscitam pressentimentos que o curso ulterior da narração poderá confirmar ou dissipar. Mas o leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do entrecho, e o autor, na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja, sua ligação à solução definitiva, sua conexão com o desenvolvimento conclusivo dos caracteres, e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais. A onisciência do autor dá segurança ao leitor e permite que êste se instale familiarmente no mundo da poesia. Mesmo não sabendo antecipadamente o que acontecerá, o leitor pode pressentir com suficiente acuidade o caminho para o qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existente no desenvolvimento dos personagens. De fato, o leitor não sabe tudo a respeito da ação, seu andamento, a respeito da evolução a ser

sofrida pelos personagens; em geral, contudo, sabe mais do que os próprios personagens.

No curso da narração, e na medida em que os seus momentos essenciais vão sendo revelados, é verdade que as particularidades assumem uma nova luz. Quando Tolstoi, por exemplo, na novela *Depois do Baile,* fala do pai da mulher amada pelo protagonista principal da história e atribui ao velho um comovente espírito de abnegação pela filha, o leitor sente o fascínio da narração sem captar-lhe tôda a significação. Só depois da narração do castigo militar, em que o mesmo pai amoroso aparece investido das funções de carrasco impiedoso, é que a tensão se desvenda completamente. A grandeza da arte épica de Tolstoi consiste precisamente no fato de que êle sabe manter a unidade na tensão e não faz com que o velho oficial apareça desde logo como um mero "produto" bestial do tzarismo, mostrando, ao contrário, de que modo o tzarismo "bestializou" um homem bom, abnegado, capaz de altruísmo em sua vida privada, de que modo êste homem chegou a se fazer o executor passivo (e até zeloso) de ações bestiais. Torna-se claro que todos os matizes e tôdas as nuances do baile só podiam ser selecionadas e descritas a partir do ponto de vista alcançado com a cena da punição. O observador "contemporâneo", que não narrasse o baile retrospectivamente, a partir daquele ponto de vista alcançado por um evento ulterior, teria visto e descrito necessàriamente particularidades bem diversas, mais superficiais e menos essenciais.

O costume de se afastar dos acontecimentos, que permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela *praxis* humana, pode ser encontrado nos autênticos narradores até mesmo nos casos em que êles adotam a forma da narração na primeira pessoa, isto é, quando fazem supor que o narrador seja um personagem da própria obra. Êste é exatamente o caso da novela tolstoiana ora recordada. Se tomarmos, inclusive, o caso de um romance narrado em forma de diário — como o *Werther* de Goethe — poderemos, ainda, observar que os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos sêres humanos sôbre o próprio Werther.

Só assim as figuras do romance adquirem contornos claros e definidos, sem todavia perderem a capacidade de se transformar. Só assim a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida mais intensa. A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso dêles.

É por isso que na grande arte épica o fim até pode ser antecipado desde o princípio. Basta pensar nos exórdios dos poemas homéricos que resumem com brevidade o conteúdo e a conclusão da narração.

Como se explica, então, que a tensão continue a reinar? A tensão não consiste, sem dúvida, na curiosidade estética de ver como o poeta se desincumbirá da tarefa prefixada. Consiste, isso sim, naquela curiosidade bem humana de saber que iniciativas deverá tomar Ulisses e que obstáculos deverá ainda superar para chegar a uma meta que já conhecemos. Também na novela de Tolstoi há pouco referida, o leitor sabe com antecedência que o amor do narrador não o levará ao casamento. A tensão não reside, pois, no desejo de saber o que acontecerá afinal com êste amor, e sim no desejo de saber como chegou a se formar aquêle espírito de irônica e madura superioridade, que já se fêz notar como característico do personagem que narra os acontecimentos. A tensão própria da obra de arte verdadeiramente épica concerne sempre — por conseguinte — a destinos humanos.

A descrição torna presentes tôdas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a "presença" espacial confere aos homens e às coisas também uma "presença" temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é própria do drama. A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou

estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas.

Desta forma a representação degenera em esboços e se perde o princípio natural da seleção épica. Um dado estado de ânimo é, em si mesmo — se não está ligado às ações essenciais de um homem —, tão importante ou irrelevante como qualquer outro. E essa equivalência ainda é mais nítida quando se trata de objetos. Em uma narração é lógico que se fale apenas daqueles aspectos de uma coisa que são importantes para as funções que a coisa assume no ato humano concreto em que figura. Tôdas as coisas apresentam em si mesmas uma infinidade de qualidades. Se o escritor que se limita a descrever aquilo que vai observando tem a ambição de reproduzir de modo completo a presença objetiva da coisa, dois caminhos lhe estão ao alcance: 1) ou renuncia de todo a qualquer princípio seletivo e se dedica ao trabalho de Sísifo de exprimir em palavras um número infinito de qualidades; 2) ou, então, dá preferência aos aspectos mais espontâneamente adaptados à descrição, porém mais superficiais da coisa.

De qualquer modo, o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas. As coisas só podem adquirir um significado quando, nessas condições, vêm ligadas a uma idéia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão do mundo. Com isso, não se pode dizer que a coisa assuma uma verdadeira significação poética, ainda que se imagine estar a conferir-lhe tal significação, pois o que ocorre é que a coisa se terá transformado em símbolo.

Daí decorre claramente que os problemas estéticos do naturalismo devam, por necessidade, gerar os métodos formalistas.

Mas a perda da significação íntima das coisas, e por conseguinte do ordenamento e da seleção épica, não se limita ao nivelamento indiferenciado e nem à transformação do reflexo da vida em natureza morta. A representação e caracterização dos homens e objetos de acôrdo com a experiência sensível imediata é uma operação que possui a sua própria lógica e um modo seu, específico, de distribuir os acentos e realces. Ela consegue mesmo alguma coisa de pior que o mero nivelamento, isto é, consegue uma ordenação hierárquica às avessas. Tal conseqüência está implícita no método descritivo, pois para provocá-la basta o fato de descrever com a mesma insistência os elementos importantes e os elementos inessenciais, que permite uma inversão de sentido e a passagem do segundo ao primeiro plano. Em muitos escritores, essa característica vem unida a uma forma apagada, que dilui tôda significação humana.

Em um ensaio cheio de feroz ironia, Friedrich Hebbel analisa um representante típico dessa descrição por esboços: Adalbert Stifter, que se tornou, graças à publicidade feita por Nietzsche, um clássico da reação alemã. Hebbel mostra como em Stifter se diluem e desaparecem os grandes problemas da humanidade, com as particularidades "amorosamente" delineadas sepultando o essencial: "Assim como a folhagem parece muito mais imponente se o pintor descuida da árvore, assim como a árvore aparece mais quando se suprime o bosque, aqui explode um regozijo geral: artistas cujas fôrças mal chegam para captar a vida miúda da natureza, e que evitam por instinto metas mais ambiciosas, passam a ser louvados e exaltados, são postos até acima de outros que não descrevem a dança dos mosquitos ùnicamente pelo fato de que ela não seja visível ao lado da dança dos planêtas. Agora, começa a florescer por tôda parte o incidental e o acessório: a lama das botas que Napoleão usava no momento da sua derrota é descrita com o mesmo tremebundo escrúpulo com que se descreve o conflito abatido sôbre o vulto do herói... Em suma, é a vírgula que vestiu casaca e, do alto do seu complacente orgulho, concede um sorriso à proposição — sem a qual, entretanto, ela (vírgula) não existiria".

Hebbel discerne aqui, agudamente, o outro perigo fundamental que é imanente à descrição: o perigo de que as particularidades se tornem autônomas. Com a perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação, os pormenores adquirem um significado que não depende mais da ação ou do destino dos homens que agem. Com isso, perde-se tôda e qualquer ligação artística com o conjunto da composição. A falsa contemporaneidade, que é própria da descrição se manifesta, assim, na desintegração da composição em momentos desligados e autônomos. Nietzsche, que observava com ôlho arguto os sintomas da decadência na arte e na vida, põe a nu êste processo, mostrando-lhe as conseqüências estilísticas até em uma única frase. Diz

êle: "A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida às expensas do conjunto — e o conjunto não é mais um conjunto. Esta imagem, entretanto, vale apenas para os estilos decadentes. A vivacidade, a vibração e a exuberância da vida se refugiam em estruturas menores, ao passo que o resto fica pobre de vida. O conjunto já não é mais vivo, é um conjunto composto, artificial, um artefato".

A autonomia dos pormenores tem efeitos bastante diversos, se bem que igualmente deletérios, sôbre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens. Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível, as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho. Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução dos personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes sòmente idéias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa; na descrição, é o virtuosismo de uma arte refinada, de laboratório, dêste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos.

E, quando se institui uma relação à base da descrição, o negócio ainda se torna mais grave. O autor, então, estará descrevendo do ponto de vista da psicologia dos seus personagens. Mesmo prescindindo completamente do fato de que é impossível desenvolver tal representação de modo conseqüente (a não ser na forma de um romance escrito na primeira pessoa e marcado por um subjetivismo extremo), êsse tipo de relação destrói qualquer possibilidade de se obter uma composição artística. O ponto de observação do autor se desloca contìnuamente de um lugar para outro e esta variação permanente de perspectiva gera um festival de fogos fátuos. O autor perde a clarividência e a onisciência que distinguem o antigo narrador. O autor se põe intencionalmente no nível dos seus personagens. Passa a saber da situação dêstes apenas aquilo que êles mesmos vão sabendo a cada passo. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico.

É assim que desaparecem, no estilo descritivo, tôdas as conexões épicas. Sôbre coisas inanimadas, fetichizadas, perpassa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo. A conexão épica não consiste na mera sucessão dos diversos momentos: não basta para que se crie tal conexão que os quadros descritos se disponham em uma série temporal. Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artìsticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual êstes acontecimentos derivam uns dos outros. Sòmente pela intuição dêste encadeamento e desta derivação, o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a dinâmica história dêles. Pense-se na dupla narração da corrida de cavalos por Tolstoi em *Ana Karenina* e na arte com que o mesmo Tolstoi conta em *Ressurreição* os antecedentes da ligação entre Nechliudov e Maslova, em fragmentos destacados e sucessivos, a cada vez que o esclarecimento de alguma coisa do passado implique de maneira imediata em um avanço real na ação.

A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. Já vimos como Zola representa o modo pelo qual um escritor deve tratar um tema. O verdadeiro centro dos seus romances é um complexo de coisas: o dinheiro, a mina, etc. Tal método de composição tem como efeito o tornar os diversos e determinados aspectos objetivos do complexo de coisas em partes individualizadas dentro do romance. Vimos como em *Naná* o teatro vem descrito: em um capítulo, visto da platéia; em outro, visto dos bastidores. A vida dos homens, o destino dos protagonistas constituem apenas um tênue fio, neces-

sário para ligar êstes quadros, objetivamente acabados em si mesmos.

A essa falsa objetividade corresponde uma subjetividade igualmente falsa. Do ponto de vista da conexão épica, não há por que erigir em princípio básico da composição a simples sucessão dos acontecimentos de uma vida, não há por que construir o romance com base em uma subjetividade isolada, lìricamente concebida, a de um personagem entregue apenas a si mesmo. A sucessão de impressões subjetivas é tão pouco suficiente para fornecer a conexão épica como a sucessão de complexos de coisas fetichizadas (ainda que se tente transformar tais coisas em símbolos).

Em ambos os casos, teremos sempre quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantêm isolados, do pontos de vista artístico, tal como os quadros de um museu. Quando os homens não se acham em relações mútuas, contraditórias, uns com os outros, quando os homens não são submetidos à prova da efetiva ação, tudo na composição épica fica abandonado ao arbítrio e ao acaso. Nenhuma psicologia, por mais refinada que seja, e nenhuma sociologia, por mais pretensões de pseudociência que apresente, podem instituir dentro dêsse caos uma autêntica conexão épica.

O nivelamento determinado pelo método descritivo faz com que nos romances tudo assuma um caráter episódico. Muitos escritores modernos olham com superior desprêzo para os métodos antiquados e complicados com os quais os velhos romancistas desenvolviam os seus enredos e instituíam entre os seus personagens ligações intrincadas e contraditórias, das quais resultava a composição épica. Sinclair Lewis compara, a propósito, o método de composição de Dickens e o de Dos Passos: "O método clássico, oh sim, era armado de maneira um bocado cansativa! Por uma malfadada coincidência, o senhor Jones tinha de viajar exatamente na mesma diligência que o senhor Smith, e isso para que chegasse a ocorrer alguma coisa de doloroso ou de divertido. Em *Manhattan Transfer,* os personagens nunca se encontram ou, quando o fazem, o encontro acontece do modo mais natural do mundo".

O "modo mais natural do mundo" é, aqui, precisamente aquêle pelo o qual os homens não estabelecem relações entre êles, ou só estabelecem relações do tipo fugaz superficial, que

aparecem de improviso e de improviso desaparecem. O destino pessoal dos homens perde o interêsse, por não chegarmos a conhecê-los realmente; os homens não participam ativamente da ação, apenas passeiam, agitados por pensamentos diversos, sôbre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance.

Isso tudo é, sem dúvida, muito "natural". Porém a questão é a de se saber o que é que resulta disso para a arte da narração, considerada em suas finalidades. Dos Passos possui um talento incomum e Sinclair Lewis é um escritor notável. Por isso mesmo, assume grande interêsse a afirmação de Lewis a propósito dos personagens de Dickens e dos personagens de Dos Passos: "É certo que Dos Passos jamais criou e jamais conseguirá criar personagens duradouros como Pickwick, Oliver, Micawber, Nancy, David e sua tia, Nicholas, Smike e pelo menos uns outros quarenta".

Esta é uma confissão preciosa, que revela extraordinária sinceridade. E, se Sinclair Lewis tem razão (e, com tôda a certeza, êle a tem), qual é afinal o valor artístico do "modo mais natural do mundo" de ligar os personagens?

V

E a vida profunda das coisas? A poesia das coisas? A verdade poética dessas descrições? Objeções semelhantes a estas podem impressionar os admiradores do método naturalista.

Para responder a elas, ainda uma vez nos reportaremos aos problemas fundamentais da arte épica. O que é que torna poéticas as coisas na poesia épica? Será exato que é a descrição tècnicamente perfeita, desenvolvida com o máximo virtuosismo, de todos os pormenores do teatro, do mercado, da bôlsa e de outros ambientes, que fornece a poesia peculiar às coisas? Permitam-nos que duvidemos. O palco e a orquestra, os camarins e os bastidores são, em si mesmos, objetos inanimados, sem interêsse e sem poesia. Continuam a sê-lo ainda quando se enchem de sêres humanos e só com os acontecimentos nos quais se realizam as experiências da evolução dêstes homens é que êles adquirem a capacidade de provocar em nós emoções poéticas. O teatro e a bôlsa de valôres são pontos nodais no cruzamento das mais diversas aspirações humanas: são cenários, campos de batalha nos quais se manifestam as contraditórias relações mútuas que vinculam os destinos humanos uns aos outros. Só na

medida em que fornecem a indispensável mediação concreta para a manifestação de relações inter-humanas concretas é que o teatro e a bôlsa adquirem valor poético, tornam-se poéticos. De fato, não existe na literatura uma "poesia das coisas" independente dos acontecimentos e experiências da vida humana.

Isso, contudo, não basta. É mais do que duvidoso que a tão propalada "plenitude" da descrição, a verdade dos pormenores, seja capaz de dar ao menos uma idéia geral eficaz do objeto descrito. Qualquer coisa que tenha uma função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interêsse poético) só se torna poèticamente significativa por fôrça do seu nexo com a ação narrada de modo apropriado. Basta lembrar o efeito altamente poético dos utensílios salvados do naufrágio em *Robinson Crusoé.*

O contrário se infere de qualquer das descrições de Zola. Tomemos, por exemplo, um quadro de *Naná,* fixando o que se passa nos bastidores: "Um telão estava sendo baixado. Preparava-se o cenário do terceiro ato, a caverna do Etna. Alguns homens colocavam mastros nos encaixes, outros iam buscar grossas cordas para amarrá-las nos mastros. Ao fundo, para produzir a chama que deveria brotar da forja de Vulcano, um técnico colocava um lampadário provido de globos vermelhos e acendia-os. Era uma confusão, uma aparência de atropêlo, na qual, entretanto, os menores movimentos estavam calculados. E, no meio da barafunda, o ponto, para desentorpecer as pernas, passeava a passos curtos".

A que pode servir semelhante descrição? Quem não conhece o teatro não poderá, com base nela formar uma idéia exata da cena. E àquele que conhece a técnica de encenação teatral ela não diz nada de nôvo. Do ponto de vista poético, a descrição é absolutamente supérflua.

A aspiração à máxima "verdade" objetiva implica em uma tendência bastante perigosa para o romance. Não é preciso entender de cavalos para reviver o drama da corrida de Wronski. As descrições dos naturalistas, entretanto, aspiram, na terminologia dêles, a uma sempre maior *precisão* técnica, com a utilização da linguagem técnica apropriada ao campo de que se trata. Assim, a oficina ou o *atelier* são descritos, o mais possível, com o vocabulário do operário metalúrgico e do pintor. Daí resulta uma literatura para o especialista, ou uma literatura para

aquêles que se agradam dessa cansativa aquisição literária de conhecimentos técnicos, dêsse enxêrto na literatura de expressões provenientes de um jargão especializado.

Os Goncourt exprimiram tal tendência da maneira mais precisa e paradoxal quando escreveram: *"Ai daqueles produtos artísticos cuja beleza só existe para os artistas...* Esta é uma das maiores besteiras que já chegaram a ser ditas. Quem a disse foi d'Alembert". Combatendo a profunda verdade enunciada pelo grande iluminista, eis que os corifeus do naturalismo aderem irrestritamente à teoria da arte pela arte.

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. Trata-se de um cânone fundamental da poesia, já claramente reconhecido por Lessing: "Considero que Homero nada pinta que não sejam ações em desenvolvimento, e todos os corpos, tôdas as coisas singulares que êle pinta só são fixadas pela participação que têm nessas ações". Lessing prova tal assertiva de modo convincente, aduzindo um exemplo homérico tão significativo que julgamos conveniente transcrever todo o trecho do seu *Laocoon.*

Trata-se da representação do cetro de Agamênon e do cetro de Aquiles: "...se devemos ter uma imagem mais precisa dêste cetro, então, o que é que faz Homero? Pinta, acaso, além das incrustrações de ouro, a madeira, as partes esculpidas? Fá-lo-ia, se a descrição devesse servir para fins heráldicos, para que um dia no futuro um outro cetro pudesse ser feito à base do mesmo modêlo (aí está a crítica antecipada da "precisão" preconizada pelos Goncourt e por Zola — G.L.). No entanto, estou seguro de que muitos poetas modernos teriam feito tal descrição heráldica, na ingênua convicção de terem pintado o cetro de modo a permitir que um pintor pudesse imitar tal pintura. Que importa, porém, a Homero o não equivaler a um pintor, o ficar abaixo dêste na pintura? Ao invés de uma reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dêle. Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois, brilhou nas mãos de Júpiter, veio a simbolizar a dignidade funcional de Mercúrio, veio a ser o bastão de comando do guerreiro Pelope, veio a ser o bordão pastoral do pacífico Atreu. (...) Também quando Aquiles jura pelo seu cetro que se vingará do desprêzo com

que fôra tratado por Agamênon, Homero nos conta a história dêste outro cetro. Nós o vemos verdejar no monte, ser separado do tronco, desfolhado, polido, adaptado e pôsto ao serviço dos juízes do povo como sinal da dignidade divina do cargo. (...) A Homero não importava tanto dar uma descrição dos dois cetros de diferentes matérias e diversas aparências quanto dar uma imagem sensível da diversidade de podêres que tais cetros simbolizavam. Um era trabalho de Vulcano, o outro fôra talhado por mão desconhecida nas montanhas; um era antiga propriedade de uma casa nobre, o outro estava destinado à primeira mão que o empunhasse; um brandido por mão sobreposta a muitas ilhas e dominando tôda Argos, o outro levado por um grego entre muitos, um grego obrigado à observância das leis como todos os outros. Essa era, na realidade, a distância entre Agamênon e Aquiles, uma distância que o próprio Aquiles, com tôda a sua cega ira, não podia deixar de reconhecer".

Temos aí uma exposição precisa daquilo que na poesia épica torna as coisas verdadeiramente vivas e poéticas. E, se pensamos nos exemplos anteriormente tirados às obras de Walter Scott, Balzac, Tolstoi, devemos constatar que êstes autores escreveram, *mutatis mutandis,* com base no mesmo princípio de Homero que Lessing analisou. (E dizemos *mutatis mutandis* porque já indicamos que a maior complexidade das relações sociais implica na aplicação de novos meios para a nova poesia).

Bem diversas tornam-se as coisas onde predomina o método descritivo e onde a poesia se compromete em uma vã competição, com as artes figurativas. Aplicado à representação do homem, o método descritivo só pode transformar o homem em natureza morta.

Só a pintura pròpriamente dita, a autêntica pintura, possui os meios para fazer com que as modalidades corporais do homem se tornem expressões imediatas das qualidades mais profundas do seu caráter. E não é certamente por acaso que, na mesma época em que as tendências pictório-descritivas do naturalismo rebaixam os homens na literatura ao nível de elementos de natureza morta, a pintura venha perdendo a capacidade de alcançar esta mesma intensa expressão sensível que lhe é própria. Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos retratos de Tiziano ou de Rembrandt, são puras naturezas mortas, exatamente como ocorre com os personagens

dos Goncourt ou de Zola quando confrontados com os de Balzac e Tolstoi.

A essência corpórea do homem também só adquire vitalidade poética na relação com outros homens, na influência que exerce sôbre êles. Lessing compreendeu de maneira igualmente correta êste fato e analisou-o com exatidão quando falou do modo pelo qual Homero representa a beleza de Helena. É mais um ponto onde podemos ver como os clássicos do realismo satisfazem plenamente às exigências da genuína epopéia. Tolstoi caracteriza a beleza de Ana Karenina exclusivamente pelo influxo que ela exerce na ação e através das tragédias que ela precipita na vida dos outros personagens e na vida da própria Ana.

A descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em sêres estáticos, elementos de naturezas mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e vêm descritas nesta compartimentalidade, ao invés de se realizarem nos acontecimentos e de manifestarem assim a unidade viva da personalidade nas diversas posições por ela assumidas, bem como nas suas ações contraditórias. À falsa vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um "produto" acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. A profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidades psico-físicas acaba sempre por se perder. Taine e Zola admiram a representação das paixões eróticas no Hulot balzaqueano, mas só enxergam nela a descrição médico-patológica de uma *monomania*. Não levam absolutamente em conta a relação — fixada com profundidade — entre o erotismo de Hulot e o seu *curriculum* de general napoleônico, embora Balzac tenha pôsto em relêvo tal relação quando contrapôs o erotismo de Hulot ao de Crével, típico representante da monarquia de julho.

A descrição baseada na observação *ad hoc* é forçosamente superficial. Entre os escritores naturalistas, Zola é, por certo, aquêle que trabalhou com maior escrúpulo e procurou estudar os seus temas com a maior seriedade. No entanto, muitas das experiências vividas pelos seus personagens são falsas ou superficiais precisamente nos seus pontos essenciais. Limitemo-nos

a um exemplo, indicado por Lafargue: Zola explica a embriaguez do mineiro Coupeau pela falta de trabalho, ao passo que Lafargue mostra que êste hábito de embriagar-se de algumas categorias de trabalhadores franceses, entre as quais se acha a dos mineiros, tem a sua origem não só no desemprêgo e sim no fato de que tais trabalhadores tenham trabalho em períodos irregulares e devam aguardar durante os intervalos em botequins. Lafargue mostra igualmente que Zola fixa superficialmente em *L'Argent* o contraste entre Gundermann e Saccard, entre o judaísmo e o cristianismo; a luta que Zola procura reproduzir (sem o conseguir completamente) é, na realidade, a do capitalismo do velho com o capitalismo do nôvo estilo, o dos bancos de depósito.

O método descritivo é inumano. Que êle se manifeste na transformação do homem em natureza morta, como se viu, é só um sintoma artístico de tal inumanidade. A inumanidade se revela plenamente nos intentos ideológico-estéticos dos principais representantes dessa orientação. A filha de Zola, assim, reproduz, na biografia de seu pai, a seguinte declaração dêste a respeito de *Germinal*: "Aceito a definição de Lamaître — *uma epopéia pessimista do animal que há no homem* — com a condição de ser definido com exatidão o conceito de *animal*". "Na vossa opinião (escrevia Zola ao seu crítico) é o cérebro que faz o homem, ao passo que eu acredito que os outros órgãos também desempenham nisso uma função essencial".

Sabemos que a insistência zoliana no que se refere ao elemento animalesco constitui um protesto contra a bestialidade do capitalismo, cujas leis êle não chega a compreender. Na sua obra, contudo, êste protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente ao animalesco.

O método da observação e descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia. Porém os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e com facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral. Êste subjetivismo é o da hereditariedade, que as diversas

tendências naturalistas e formalistas do período imperialista do capitalismo vêm utilizando em apanágio dos fundadores do naturalismo.

VI

Tôda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo. Tomemos um exemplo simplíssimo. No centro da maior parte dos seus romances (como ocorre em *Waverley, Old Mortality,* etc.), Walter Scott coloca um personagem medíocre, que não tem uma posição definida em face das grandes lutas políticas descritas pelo autor. Que consegue êle com isso? O herói indeciso se acha entre os dois campos constituídos: em *Waverley,* entre o govêrno inglês e a revolta escocesa a favor dos Stuart; em *Old Mortality,* entre a revolução puritana e os partidários da restauração dos Stuart. De tal maneira que os chefes das facções adversárias podem entrar alternativamente em contato com o protagonista e com as vicissitudes da vida dêste, sendo então representados não só em seu aspecto histórico e social mas também em seu aspecto humano. Se Walter Scott tivesse colocado no centro da narração um de seus personagens socialmente mais importantes, ter-lhe-ia sido impossível instituir entre êle e o seu antagonista relações humanas apropriadas para a criação de um entrecho. O romance teria ficado mera descrição de um acontecimento histórico importante e não teria abordado um profundo drama humano capaz de nos proporcionar um conhecimento mais íntimo dos participantes típicos de um grande conflito histórico, representados no pleno desenvolvimento das suas qualidades humanas.

Neste método de composição se revela a habilidade de narrador de Walter Scott. E esta habilidade não nasce de considerações puramente artísticas, de vez que o próprio Walter Scott assumiu no que concerne à história inglêsa uma posição "intermediária", de compromisso entre os dois partidos extremos. Era hostil ao radicalismo puritano, quer nos seus reflexos plebeus, quer na reação catolicizante dos Stuart. A essência artística da sua composição reflete, pois, a sua posição histórico-política, a expressão de sua concepção do mundo. O herói que

oscila entre os dois partidos não representa apenas o recurso de composição que possibilita uma representação viva e humana de ambos os partidos: êle exprime, ao mesmo tempo as concepções do próprio Walter Scott. O valor poético e humano de Scott se revela, contudo, no fato de que êle, a despeito de sua predileção político-ideológica pelo herói, vê claramente e representa com vigor a superior estatura humana dos mais resolutos expoentes dos partidos adversários quando comparados com o seu indeciso filho dileto.

Escolhemos êste exemplo pela sua simplicidade, pelo fato de que em Walter Scott a conexão entre a concepção do mundo e o método de composição é bastante linear e direta, enquanto que nos outros grandes realistas é mais comumente indireta e complexa. O caráter "intermediário" do herói, tão conveniente para o romance, é um princípio formal de composição que se pode exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras. Não se pode dizer que êsse caráter "intermediário" deva se manifestar sempre na forma de certa mediocridade humana: êle pode muito bem brotar da situação social e resultar de determinadas condições humanas particulares. Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em tôrno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições. Por exemplo, a situação social de Rastignac, nobre arruinado, faz dêle um mediador entre o mundo da pensão Vauquier e o da aristocracia; e a indecisão íntima de Lucien de Rubempré faz dêste a mediação entre o mundo dos jornalistas e arrivistas aristocráticos e o mundo do cenáculo de D'Arthèz, com sua aspiração à verdadeira arte.

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções do mundo próprias dos grandes escritores são variadíssimas e ainda mais variados são os modos pelos quais êles se manifestam no plano da composição épica. Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva.

Mas não há composição sem concepção do mundo. Flaubert sentiu profundamente esta necessidade. Não foi por acaso que êle citou em muitas ocasiões o dito de Buffon: "Escrever bem significa ao mesmo tempo sentir bem, pensar bem e exprimir bem". Em Flaubert, contudo, essa relação já aparece invertida. Êle escreve a George Sand: "Esforço-me para pensar bem a fim de escrever bem; porém o meu escopo — confesso-o — é o de escrever bem". Flaubert não conquistou na vida, por conseguinte, uma concepção do mundo para vir a exprimi-la posteriormente na sua obra: ao contrário, lutou para conquistar uma concepção do mundo ao perceber, como homem honesto e grande artista, que sem ela não poderia desenvolver o seu trabalho e fazer surgir uma grande literatura.

Tal caminho inverso é ingrato, pode não conduzir a resultado algum. Flaubert reconhece com uma sinceridade comovente o seu fracasso, na mesma carta a George Sand: "Falta-me um concepção inteiriça e universal da vida. Você tem mil vêzes razão, mas onde encontrarei os meios para que as coisas mudem? É o que lhe pergunto. Com a metafísica, você não conseguirá desfazer a obscuridade, nem a minha nem a de ninguém. Palavras como religião e catolicismo, de um lado, e progresso, fraternidade e democracia, de outro, não correspondem mais às exigências espirituais do presente. O nôvo dogma da igualdade pregado pelo radicalismo já foi experimentalmente refutado pela fisiologia e pela história. Não vejo, hoje, possibilidade de continuar a respeitar os princípios antigos. Procuro, pois, uma idéia, da qual depende todo o resto, mas não a posso encontrar".

A confissão de Flaubert é um testemunho de rara sinceridade acêrca da crise ideológica geral dos intelectuais burgueses após 1848. Objetivamente, tal crise existe em todos os seus contemporâneos. Em Zola, ela se exprime na forma de um positivismo agnóstico: êle diz que só pode conhecer e descrever o "como" dos acontecimentos mas não o "porquê" dêles. Nos Goncourt ela se manifesta numa posição de ceticismo e indiferença superficial face às questões ideológicas. É uma crise que se torna mais aguda com o passar do tempo. A progressiva transformação do agnosticismo em misticismo, durante o período imperialista, não é uma solução para a crise

ideológica, como imaginam muitos escritores do nosso tempo. ela denota o agravamento da referida crise.

A concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstração da soma das suas experiências concretas. Para o escritor é importante possuir uma concepção do mundo porque, como nota Flaubert, ela lhe dá a possibilidade de enquadrar os contrastes da vida em uma rica e ordenada série de conexões; fundamento do sentir bem e do pensar bem, tal concepção aparece igualmente como fundamento do escrever bem. Quando o escritor se afasta das lutas da vida e das diversas experiências ligadas a estas lutas, êle torna abstratas tôdas as questões ideológicas. Quer a percepção abstrata se manifeste numa pseudocientificidade ou em um misticismo, quer se manifeste em uma apatia em face de grandes problemas vitais, ela priva as questões ideológicas da fecundidade artística que tiveram na literatura do passado.

Sem uma concepção do mundo não se pode narrar bem, isto é, não se pode alcançar uma composição épica ordenada, variada e completa. A observação e a descrição constituem um sucedâneo destinado a suprir a falta no cérebro do escritor da compreensão organizada dos móveis essenciais da vida.

Como podem surgir, à base da observação e da descrição, composições épicas? Como podem se apresentar tais composições? O objetivismo falso e o subjetivismo falso dos escritores modernos levam a composição épica ao esquematismo e à monotonia. No objetivismo de Zola o princípio de composição é dado pela unidade objetiva de um determinado campo que é escolhido como tema; a base da composição é proporcionada pelo fato de que todos os principais momentos objetivos da realidade descrita sejam apresentados a cada vez de um ângulo diverso. O resultado é uma série de imagens estáticas de naturezas mortas, que só materialmente se ligam entre elas: dispõem-se, segundo a lógica interna de cada uma, umas ao lado das outras, e não umas depois das outras, e muito menos umas derivadas das outras. Aquilo a que se dá o nome de ação não passa de um tênue fio que alinha as imagens estáticas e institui uma sucessão temporal fictícia entre elas, uma sucessão ineficaz e acidental. As possibilidades de variação oferecidas por êsse método de composição são muito deficientes. Daí que os escritores precisam desenvolver um esfôrço no sentido de fazer com que seja esquecida a inata monotonia, recorrendo à novidade do ambiente representado e à originalidade das descrições.

Não são muito maiores as possibilidades de variação oferecidas pelos romances que se inspiram na posição subjetivista. O esquema de tais composições é o reflexo imediato da experiência fundamental dos escritores modernos: a desilusão. Descrevem-se psicològicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se esboroar de encontro à rudeza e à brutalidade da vida capitalista. Uma sucessão temporal é dada aqui, sem dúvida, pelo próprio tema. Mas esta sucessão é eternamente a mesma. E a oposição existente entre sujeito e mundo externo é de tal modo rígida e dura que não enseja qualquer dinâmica de relações mútuas. O grau máximo alcançado pelo subjetivismo no romance moderno (Joyce, Dos Passos) coroa uma evolução que leva, de fato, a transformar tôda a vida íntima do homem numa fixidez estática e material. E, dêste modo, o subjetivismo extremado se aproxima, paradoxalmente, da materialidade inerte do objetivismo.

O método descritivo acarreta a monotonia compositiva, enquanto a arte da narração não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição. E êste processo não será talvez inevitável? É um processo que destrói a velha composição épica, substituindo-lhe os princípios por métodos de uma outra forma de composição que é estèticamente inferior à antiga; mas essa nova forma de composição não é, precisamente, a imagem adequada do capitalismo "feito e acabado"? É verdade que a nova forma geral de composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta; mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?

O raciocínio é sugestivo, mas nem por isso deixa de incorrer num equívoco básico. Antes de mais nada, convém lembrar que na sociedade burguesa vive também o proletariado. E Marx acentua enèrgicamente a diferença entre a reação da burguesia e a reação do proletariado em face da inumanidade do capitalismo: "A classe dos proprietários e o proletariado representam a mesma auto-alienação humana. Mas a primeira classe se

sente à vontade nesta alienação, por saber que a mesma é uma *fôrça que se exerce a seu favor* e lhe proporciona a *aparência* de uma existência humana, ao passo que a segunda classe, ao contrário, se sente anulada pela alienação e discerne em tal alienação a sua própria impotência, bem como a realidade de uma existência inumana". E Marx mostra, a seguir, o significado da *revolta* do proletariado contra a inumanidade da alienação.

Quando se quer dar expressão literária a essa revolta, é natural que se queira desembaraçar-se do maneirismo descritivo e das suas naturezas mortas: a necessidade do entrecho e do método narrativo se impõem espontâneamente. E aqui podemos lembrar como exemplo não só a obra-prima de Gorki — *A Mãe* — como também romances do tipo de *Pelle, o conquistador,* de Martin Andersen Nexö, que revelam êsse rompimento com o moderno maneirismo descritivo. (Tais casos se explicam, òbviamente, pelo fato de que os escritores citados não tenham vivido em isolamento e sim em contato com a luta da classe operária). A revolta descrita por Marx contra a alienação do homem no capitalismo existe, então, sòmente nos operários? Certamente que não. A submissão de todos os trabalhadores (inclusive os trabalhadores intelectuais) às formas econômicas do capitalismo se desenvolve na realidade em forma de luta e suscita na generalidade dêles os mais diversos tipos de revolta. Uma parte nada insignificante da burguesia só chega mesmo a ser "educada" na desumanização burguesa depois de um processo gradual, marcado por lutas encarniçadas. A literatura burguesa moderna testemunha, neste ponto, contra ela mesma. A sintomática predileção que ela demonstra por certos temas (a desilusão, o desencanto) indica a presença de uma revolta. Todo romance do tipo baseado no método descritivo e inspirado na desilusão é a história do fracasso dessa revolta. A revolta aparece, assim, concebida de modo superficial e plasmada sem verdadeira energia.

O caráter "acabado" do capitalismo não significa naturalmente que tudo esteja em forma definitiva e acabada e que a luta e desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo. Tal caráter significa apenas que o sistema capitalista se reproduz sempre como tal e a cada vez em um nível mais elevado de inumanidade "acabada". O sistema se reproduz ininterruptamente, mas êste processo de reprodução

é, na realidade, uma série de lutas encarniçadas que se realizam também no âmbito da vida de um indivíduo dado, o qual sofre um processo de transformação em acessório desumanizado do sistema capitalista, mas não é acessório de nascença.

Êste é exatamente o ponto fraco (cujos efeitos são capitais para a ideologia e para a literatura) dos escritores que seguem o método descritivo: êles registram sem combater os resultados "acabados", as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe sòmente os efeitos mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de fôrças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação. Em outras palavras: não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo "acabado", de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nêle como resultado de todo o processo. Por isso, o sentimento vem diluído, enfraquecido e abstratamente subjetivizado no curso do romance. Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto. O fatalismo dos escritores e a capitulação dêles — ainda quando a contragosto — em face da inumanidade no capitalismo determinam a ausência de efetiva evolução nestes "romances evolutivos".

Seria portanto um êrro supor que o método descritivo reflete adequadamente o capitalismo em tôda a sua inumanidade. Dá-se mesmo o contrário: tais escritores atenuam involuntàriamente a inumanidade do capitalismo. Já que o triste destino dêstes homens que existem no romance sem uma rica vida íntima e sem uma viva humanidade em contínuo desenvolvimento é fixado de acôrdo com o método descritivo, torna-se bem menos revoltante o fato de que o capitalismo os transforme dia a dia e hora a hora, na realidade, em "cadáveres vivos", migalhas de homens vivos, cujas infinitas possibilidades humanas ficam inaproveitadas.

Recordemos os romances de Máximo Gorki que descrevem a vida da burguesia e comparemo-los com as obras dos mo-

dernos realistas: o contraste logo se tornará claro. Veremos que o realismo moderno, baseado na observação e na descrição, tendo perdido a capacidade de representar a efetiva dinâmica do processo vital, reflete inapropriadamente a realidade capitalista, atenuando-a e reduzindo-lhe as proporções. A humilhação e a mutilação do homem realizadas pelo capitalismo são mais trágicas, e a bestialidade capitalista é mais cruel e mais estúpida do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas dêsse gênero.

Estaríamos, decerto, realizando uma simplificação ilícita se afirmássemos que tôda a literatura moderna capitulou sem luta à fetichização e à desumanização da vida operadas pelo capitalismo "acabado". Já nos referimos ao fato de que todo o naturalismo francês posterior a 1848 representa, em suas intenções subjetivas, um modo de protestar contra êste processo; e mesmo nas posteriores correntes literárias do capitalismo em franco declínio é possível observar como as diversas tendências literárias são, através dos seus melhores expoentes, ìntimamente ligadas a tais vozes de protesto. Os mais notáveis representantes das diversas orientações formalistas têm estado quase sempre convencidos de que combatem, no plano literário, a mesquinhez da vida capitalista. Se atentarmos, por exemplo, no simbolismo do velho Ibsen, discerniremos claramente a revolta contra a monotonia da vida cotidiana burguesa. Mas essa revolta não produz qualquer grande resultado artístico a não ser quando penetra a fundo nas raízes humanas da mesquinhez da vida capitalista, a não ser quando capacita o artista para viver, compreender e descrever a real luta do homem para conferir um sentido à vida.

Eis a razão da importância tão grande que assume, na literatura e na teoria literária, a revolta humanista dos melhores intelectuais do mundo capitalista. Dada a extraordinária variedade de correntes e personalidades representativas dêste humanismo, uma análise dêle e da revolta por êle inspirada, ainda que limitada às suas expressões principais, nos levaria para fora dos limites do presente ensaio. Lembraremos apenas que, já na revolta francamente humanista de Romain Rolland e na dissolução satírica do isolamento egoísta característica de certas obras de André Gide, podemos encontrar, vez por outra, sérios esforços no sentido de uma superação das tradições da literatura

burguesa posterior a 1848. E o reforçamento do humanismo ensejado pela vitória do socialismo na União Soviética, a sua consolidação na intensificação da luta contra a bestialidade fascista, última forma da inumanidade capitalista, acarretou uma elevação também na teoria literária das expressões de tais tendências. Entre os ensaios aparecidos nos últimos anos (como, por exemplo, os de Bloch), alguns dão início a uma substancial revisão crítica da arte da segunda metade do século XIX e da arte do século XX.

Naturalmente, esta batalha crítica não alcançou ainda uma conclusão, não chegou em todos os campos a alcançar uma clareza básica de princípios. Mas a simples existência dessa luta, dessa tentativa para uma liquidação da época de decadência, constitui um sinal dos tempos, cuja importância não pode ser subestimada.

VII

Na própria União Soviética, tal batalha está bem longe de alcançar a sua conclusão. Por um lado, o notável crescimento da economia socialista, a rápida extensão da democracia proletária, a emergência de personalidades marcantes de origem popular e o desenvolvimento do humanismo proletário na *praxis* do povo trabalhador e seus dirigentes, são todos fatos que exercem poderosa influência revolucionária na consciência dos melhores intelectuais do mundo capitalista. Por outro lado, vemos que a literatura soviética ainda não superou de todo os resíduos das tradições da burguesia decadente e tem o seu desenvolvimento estorvado por tais resíduos.

Pode-se dizer que alguns escritores ainda não se empenharam com decisão suficiente em trilhar os caminhos que conduzem à superação da decadência. A discussão sôbre o naturalismo e o formalismo organizada pela União dos Escritores revela-o com nitidez. Apesar da clareza dos artigos publicados pelo *Pravda,* a discussão apenas aflorou as questões de princípio relativas ao naturalismo e ao formalismo. O fato de que Olesa tenha achado Joyce mais interessante do que Gorki do ponto de vista formal indica claramente que o problema da forma ainda permanece pouco claro para alguns escritores e que êles, presos a tradições burguesas ou bogdanovistas, continuam confundindo a forma com a técnica. Da relação entre as questões

formais e o aprofundamento ideológico (liquidação dos resíduos burgueses na concepção geral do mundo) não se chegou pràticamente a falar e, quando se falou, foi em forma vulgar que só contribuía para confundir os problemas: referimo-nos, aqui, ao fato de que um crítico tenha enxergado no naturalismo e no formalismo posições diretamente hostis ao poder soviético.

Podemos, pois, formular legìtimamente a pergunta: a crítica feita por nós ao método da observação e descrição na literatura burguesa posterior a 1848 se aplica também à literatura soviética? Para alguns escritores, deveremos responder em sentido afirmativo. Basta pensar na composição da maior parte dos nossos romances soviéticos: êles concernem o mais das vêzes a um ambiente material calcado no modêlo naturalista do romance-documentário à Zola (e o *embelezamento* com as "conquistas" mais modernas da "técnica mais recente" não altera êste fato). Êles não colocam em primeiro plano experiências vividas pelos homens, relações inter-humanas ilustradas na mediação das coisas: proporcionam-nos, isso sim, a monografia de um kolkós, de uma fábrica, etc. Os homens constituem comumente apenas um "acessório", um material ilustrativo que integra a situação de fato.

Não se trata — fique entendido — de uma ação exclusiva das tradições naturalistas. Já tivemos ocasião de indicar que o naturalismo leva necessàriamente ao fortalecimento de tendências formalistas e se transforma em simbolismo. Podemos acrescentar que as tendências formalistas que se opõem ao naturalismo assumem, do ponto de vista ideológico, a mesma posição naturalista superficial em face dos problemas mais importantes da vida humana. A relação entre o homem e a sociedade, entre o individual e o coletivo, é tão deformada e fetichizada no expressionismo e no futurismo como no naturalismo. A corrente pseudo-realista da *neue Sachlichkeit* constitui talvez, com sua tentativa de renovação da literatura-documentário, um empobrecimento ainda mais daninho do velho naturalismo, de vez que o maior domínio das coisas sôbre os homens reveste as novas tendências formalistas e pseudo-realistas de formas se possível ainda mais áridas e desumanas.

Há alguns anos, por exemplo, foi publicada uma declaração de princípios que, pela sua sinceridade, pode nos dar uma preciosa confirmação disso. Seu teor era o seguinte: "O jornal me

ensinou a entrevista como método de trabalho. O estudo dos "romances de Koveyer Ampa" reforçou o meu interêsse pela biografia das coisas. Por algum tempo, me pareceu que uma coisa cuja peregrinação através das mãos humanas acompanhamos *pode contar muito mais acêrca de uma época do que um romance psicológico*" (grifado por mim, G.L.).

Naturalmente, esta teoria da "biografia das coisas" não costuma ser tão abertamente proclamada e nem costuma se exprimir de modo tão grosseiramente fetichizado como no caso em tela. Trata-se, porém, da formulação extremada de uma tendência que é geral, pois a unidade de composição de alguns romances russos é obtida, efetivamente, pela biografia de um complexo material de coisas, no qual os homens servem apenas de material ilustrativo.

Daí a monotonia da composição de tais romances. Mal começamos a lê-los e já sabemos como vão terminar: existem sabotadores em uma fábrica, sucedem-se confusões terríveis, mas no fim a célula do partido ou a GPU descobrem o ninho de sabotadores e a produção volta a florescer; ou, então, o *kolkós* não está funcionando bem por causa da sabotagem dos *kulaks,* mas o operário enviado para fazer uma inspeção consegue eliminar o estôrvo e se processa um surto de progresso no *kolkós*.

Todos êstes eram certamente temas característicos de uma determinada etapa do desenvolvimento social e não há nada a objetar quanto ao fato de que tenham sido tratados por numerosos escritores. Mas é indício de um baixo nível de cultura literária o fato de que tantos escritores confundam uma formulação social mais ou menos justa do tema com a invenção de um entrecho de romance. O genuíno trabalho de criação literária, o trabalho de invenção e composição, precisaria ter começado no ponto em que tais escritores se detiveram, nas obras que deram por acabadas. Essa confusão do tema com o entrecho, ou, dizendo melhor, essa subtsituição do entrecho pela completa descrição objetiva de tôdas as coisas que entram no tema, é uma parte essencial da herança do naturalismo.

A importância do entrecho não consiste, em primeiro lugar, no fato de que êle seja variado e rico em côres e surprêsas. Tais qualidades, próprias para um bom entrecho, são importantes porque só elas possibilitam o tornar plàsticamente vivos

os traços humanos — individuais e típicos — de um personagem, ao passo que a monotonia inerente à exposição puramente descritiva do tema não proporciona um modo de representar individualidades concretas. A multiformidade e a infinita riqueza da vida se perdem quando renunciamos a representar o intrincado labirinto de caminhos que os indivíduos, consciente ou inconscientemente, querendo ou não, vão percorrendo, e no qual realizam o universal. O tema, na sua crueza, só pode indicar de maneira abstrata a direção socialmente necessária, mas não pode apresentar o caminho como o resultado do entrecruzamento de um número infinito de fatos acidentais. Nos romances soviéticos a necessidade social dessa temática é clara e linearmente sentida; o que deveria constituir uma razão a mais para que os escritores não se detivessem na mera formulação do tema, mas o utilizassem na invenção de entrechos individuais. A falta de tais entrechos não se deve tanto à deficiência de talento quanto ao fato de que os escritores, enganados por falsas teorias e por tradições nocivas, ignorem a necessidade dêles.

A composição de alguns dos romances soviéticos não é menos esquemática do que a composição dos romances naturalistas da escola zoliana: apenas o é em sentido inverso. Nos romances naturalistas, revelava-se a nulidade de um ambiente capitalista, mostrando-se, por exemplo, quanta ignomínia se encerra no esplendor da bôlsa de valôres ou dos consócios bancários. Em alguns escritores soviéticos os sinais aparecem invertidos: os representantes da idéia justa são inicialmente vilipendiados ou ignorados, mas no final conseguem vencer. O caminho seguido em ambos os casos é igualmente abstrato e esquemático: a idéia histórica e socialmente justa não chega a ter uma expressão literária convincente.

Dada a falta de um entrecho individual, os homens aparecem como pálidos fantasmas, pois os homens só adquirem fisionomia verdadeiramente humana quando nós os acompanhamos nas suas ações, as quais não podem ser substituídas nem por uma minuciosa descrição psicológica da sua vida íntima, nem por uma prolixa descrição "sociológica" de situações gerais. E é êste último tipo de descrição que procuram fazer tais romancistas. Em suas obras os homens correm, excitados, de um lado para outro, e discutem animadamente a propósito de coisas cuja importância para êles mesmos e para as suas vivências pessoais o leitor não consegue enxergar. Objetivamente, é claro que são coisas da maior importância; mas a importância objetiva só pode adquirir vida literária, só pode convencer e comover o leitor desde que a relação entre as coisas, os problemas e o personagem sejam representadas em forma individual (isto é, através da ação, dos acontecimentos do entrecho). Quando isso não ocorre, os homens tendem a se tornar figuras episódicas, inseridas em quadros estáticos: aparecem e desaparecem sem despertar um interêsse mais profundo.

Ainda aqui, o leitor "moderno" poderá perguntar: e na realidade não acontece exatamente assim? Há homens que são chamados para ocupar certos postos e depois são afastados, há delegações que chegam e partem, realizam-se sessões, etc., as relações humanas descritas nos romances de que falamos passam por corresponder, então, à nossa realidade. Ilia Ehremburg defende a dissolução da forma épica com argumentos quase iguais aos dos modernos formalistas ocidentais, sugerindo que a velha forma clássica não corresponde mais ao "dinamismo" da vida atual. E é sintomático que o mesmo "dinamismo" da vida não diferencie, para o formalismo da concepção e da argumentação, a dinâmica da decadência capitalista e a dinâmica da construção do socialismo (com o aparecimento do nôvo homem).

"Os clássicos — declarou Ehremburg no congresso de escritores realizado recentemente em Moscou — descreviam formas de vida e personagens consolidados. Nós descrevemos a vida no seu movimento. Por isso, a aplicação da forma clássica a um romance da nossa época reflete da parte do autor o recurso a conexões falsas e, sobretudo, a falsas soluções. A difusão das correspondências, dos rascunhos, o grande interêsse dos artistas pelos homens vivos, o uso das anotações estenográficas, das entrevistas, dos registros e dos diários, tudo isso não é devido ao acaso". Essa é, ponto por ponto, a descrição do estilo de Dos Passos feita por Sinclair Lewis, e já a analisamos.

De fato, a superfície da vida aparece realmente assim, e nunca apareceu de outro modo, mas os escritores burgueses que não vão além da superfície jamais conseguirão que seus personagens, reduzidos a figuras episódicas, despertem verdadeiro interêsse. Tome-se um simples episódio, tirado à obra de um grande escritor, como a morte de André Bolkonski em *Guerra e Paz* de Tolstoi: o ferido é operado no mesmo quarto em que

se está amputando uma perna a Anatole Kuraghin; depois é transportado para Moscou e hospedado, por coincidência, exatamente em casa de Rostov. A realidade é assim? Sim, ela pode ser feita dessa maneira, desde que o grande escritor se utilize dos casos e acasos da vida para exprimir necessidades humanas dos seus personagens.

Para consegui-lo, o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à colocação em relêvo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais (ainda que tal colocação seja justa): cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada. A decadência ideológica da burguesia sufoca as possibilidades de satisfação dessa exigência. A nossa situação literária sob o socialismo, contudo, apresenta uma curiosa contradição: a vida coloca enèrgicamente êsses problemas para nós e uma parte da literatura continua a se prender, com insistência digna de melhor causa, aos métodos superficiais da literatura da burguesia decadente. Apenas uma parte, certamente, para felicidade nossa, e não tôda, de vez que os escritores russos mais notáveis já sentiram a necessidade de conferir maior profundidade à representação da nova vida e procuram cada vez mais criar entrechos individuais (o que se pode observar com facilidade na obra de Fadeiev).

Não se trata de uma questão literária em sentido estrito. A arte episódica não tem mesmo, de modo algum, condições para representar o nôvo homem. Precisamos compreender e intuir com exatidão de onde sai e como se desenvolve êle, como chega a se tornar aquilo que é. A descrição do passado, por um lado, e a descrição do nôvo homem como algo já feito, por outro lado, formam um contraste, mas permanecem literàriamente uma trivialidade, e uma trivialidade que não pode ser suprimida com o revestimento de formas fantásticas e com a apresentação que faz dela o resultado misterioso de premissas mal conhecidas. Assim, a figura do "vermelho" em *A Central Hidro-elétrica* de Saginjan desperta, na sua primeira aparição, um vivíssimo interêsse; porém, como Saginjan não conta como o "vermelho" pôde tornar-se aquilo que se tornou, êle não dá margem a que as interessantes qualidades do personagem se

expliquem através de um entrecho individual e o interêsse diminui. Não basta transformar a trivialidade incolor em uma trivialidade cintilante e sarapintada.

Muitos escritores sentem a necessidade de tornar conhecida a vida íntima dos seus personagens: e isso, sem dúvida, já constitui um avanço. No entanto, é preciso não esquecer que esta vida íntima só pode, também, se tornar significativa, quando ligada ao entrecho de um romance, como premissa, etapa ou conseqüência de uma ação individual. Em si mesma, a descrição estática da vida íntima é tão natureza morta como a descrição das coisas. Gladkov, por exemplo, transcreve em seu romance *Energia* o longo diário de um personagem. Mas tal personagem não desempenha, nem antes nem depois, qualquer papel importante na ação. No que concerne à ação, portanto, o conhecimento do diário não é indispensável para o leitor: o diário fica sendo um mero "documento", uma simples descrição de estados de ânimo, e não contribui em nada para elevar o personagem que o redige acima do nível episódico.

O método descritivo sacrifica tôdas as tensões dêsses romances. A dialética do desenvolvimento social implica nêles, òbviamente, que a conclusão seja sabida pelo leitor desde o início. Do ponto de vista da autêntica arte narrativa, como já vimos, isso não constituiria obstáculo algum a uma tensão eficaz e não impossibilitaria a obra de assumir um caráter genuìnamente épico; mas só com a condição de que a conclusão sabida desde o início fôsse pouco a pouco se precisando no curso de uma série de interessantes vicissitudes humanas, ora parecendo aproximar-se, ora afastando-se novamente.

No método descritivo essa tensão não existe. De um ponto de vista genèricamente social (isto é, literàriamente abstrato), a conclusão é preestabelecida: não existem, porém, linhas vivas de direção que conduzam a trama ao resultado já conhecido. Nas diversas etapas, os homens se mostram em geral desorientados em face dos acontecimentos, enquanto a solução aparece "improvisadamente". As contradições inerentes ao método descritivo se manifestam de modo evidente, sobretudo quando a descrição é feita, como ocorre comumente, do ponto de vista do personagem que está agindo; porque, então temos a imagem de uma situação de um complexo de coisas e de homens vistos por um observador confuso que não é capaz de distinguir

o que é essencial. Como ocorre no caso inverso — em que os objetos são descritos "objetivamente", isto é, do ponto de vista do tema geral —as descrições não têm qualquer relação íntima com as figuras e reduzem-nas a um nível episódico.

Em lugar do nôvo homem aparecer já como dominador das coisas, como pretendem tais romances, êle aparece como acessório delas, como elemento de uma natureza morta, à qual são atribuídas dimensões monumentais. E é aqui que o método descritivo mostra estar em contradição com o evento histórico fundamental da nossa época: em todos êsses livros se quer afirmar que o homem tenha se tornado o dominador das coisas e se quer descrevê-lo efetivamente nessa condição; mas do ponto de vista estético a ambição não se realiza, porque só na representação *concreta* podem se exprimir as vitórias do homem sôbre o mundo externo. Se o conflito entre a necessidade e a liberdade é narrado segundo as verdadeiras normas épicas, o esfôrço humano aparece em tôda a sua grandeza e até mesmo os personagens que sucumbem adquirem elevada estatura humana. Os heróis de Balzac fracassam, no mais das vêzes, no encontro dêles com a vida: os heróis do romance gorkiano *A Mãe* são espancados e acabam na prisão: nêles, entretanto, se manifesta uma imensa fôrça humana. São personagens como a *Mãe,* que se mostram capazes de dominar a vida, os personagens aptos a exprimir o domínio dos homens sôbre as coisas; ao passo que os personagens fixados através de descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sôbre os homens.

Já dissemos que o naturalismo e o formalismo suavizaram a realidade capitalista, atenuando-lhe o horror e fazendo-a aparecer como mais banal do que ela efetivamente é. Por outro lado, os resíduos do naturalismo e do formalismo, os métodos baseados na observação e na descrição, são elementos que empequenecem e empobrecem a maior revolução da história da humanidade.

Da mesma forma que os escritores burgueses que utilizam tais métodos, os escritores russos que se servem dêles também sentem instintivamente que suas descrições carecem de íntima significação humana. E, da mesma forma que aquêles, na tentativa de suprir com meios artificiais a pobreza interior dos

homens e dos acontecimentos assim descritos, recorrem aos símbolos. E é o que vêm fazendo certos escritores proletários.

Aqui, podemos acrescentar diversos exemplos de falsa profundidade, de trivialidade retórica, o que é ainda mais triste por se apresentar em escritores que poderiam perfeitamente, por seus dotes, conferir significação íntima às suas narrações. Em face da grandeza da experiência soviética, o símbolo aparece precisamente como um sucedâneo infeliz para a íntima poesia humana e, por isso, cumpre criticá-lo aqui de maneira ainda mais rigorosa do que em qualquer outro lugar. Pensemos, por exemplo, nos inocentes bagos de uva que na *Árvore Movente* de Ilienkov são transformados em símbolos do sangue; pensemos na personificação do riacho da montanha por Saginjan; pensemos, sobretudo, nas últimas linhas do nôvo romance de Gladkov: "Os fios cantavam sôbre os postes em voz longínqua como o acorde final de um oratório incompleto. Nos caminhos, entre as rochas, vozes de homens e mulheres chamavam e respondiam. Talvez fôssem trabalhadores do desvio: — *Leva o trem para os trilhos lá de cima...* — *Já entendi, os lá de cima... os trilhos que levam para o consêrto...* Sim, pensava Miron, de olhos postos no céu azul da aurora. Sim, os novos trilhos... A vida entra sempre em novos trilhos".

É compreensível e chega mesmo a ser trágico que um Zola ou um Ibsen, desesperados pela íntima nulidade do cotidiano capitalista que deviam descrever, recorressem à ajuda dos símbolos. Mas para escritores cuja matéria é a riquíssima realidade do socialismo não há escusa admissível.

Todos os meios de composição de que vínhamos falando são resíduos do capitalismo; e os resíduos presentes na consciência indicam sempre a existência de resíduos no próprio ser. Já no congresso dos *konsomol,* o modo de viver de numerosos escritores soviéticos foi severamente criticado. Para nós, no presente momento, basta formular a indagação de se saber se a persistência da mera observação e do tipo meramente "observador" não terá, por acaso, raízes profundas na própria vida do escritor. Não se trata sòmente da persistência daquele tipo de individualismo que se exprime em formas anarcóides e conduz ao isolamento pessoal. Também o documento que se observa *ad hoc,* a atitude de repórter assumida pelo escritor em face das questões épicas, a descrição dos personagens em estilo de

mandado de prisão, como é feita pelos seguidores de Zola, são fenômenos que podem ser catalogados sob a rubrica de persistência do individualismo. Tais fenômenos mostram que certos escritores russos não atingem a fonte da experiência vivida com base na qual podem ser produzidas as grandes criações artísticas; mostram que êles recolhem e ordenam observações com o fito de expô-las à maneira jornalística ou de exibi-las adornadas com ouropel lírico-simbólico.

Não são poucos, sem dúvida, os escritores que adotam métodos de composição bem diversos dêsses. E, se examinarmos o fundamento da experiência cujo conteúdo concentrado encontramos em suas obras, veremos que a própria posição dêstes escritores em face da vida é bàsicamente diversa da dos outros. Veja-se, por exemplo, a arte e a vida de Cholokov.

Chegaremos, assim, à conclusão de que também na União Soviética o dilema *participar ou observar* (narrar ou descrever?) é uma questão ligada à posição do escritor em face da vida. Só que aquilo que para Flaubert era uma situação trágica é, na União Soviética, um simples equívoco, um resíduo não superado do capitalismo.

Um resíduo que ainda não foi superado, mas que pode sê-lo e, certamente, o será.

(1936)

tradução de GISEH VIANNA KONDER

3

Balzac: Les Illusions Perdues

BALZAC escreveu êsse romance quando estava no auge de sua maturidade como escritor. Criou nessa obra aquêle nôvo tipo de romance que exerceu decisiva influência na evolução literária de todo o século XIX: o romance da vida, necessàriamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseràvelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista.

Naturalmente, a primeira manifestação do naufrágio das ilusões, no terreno do romance moderno, não ocorreu em Balzac. O primeiro grande romance, *Dom Quixote,* é também um romance das "ilusões perdidas". Mas em Cervantes, a sociedade burguesa, em vias de formação, destrói as últimas ilusões feudais, enquanto em Balzac, ao contrário, são exatamente a concepção do homem, a concepção da sociedade e da arte, etc., surgidas da evolução burguesa, isto é, os mais altos produtos ideológicos da evolução revolucionária burguesa, que se reduzem a meras ilusões, ao se defrontarem com a realidade da economia capitalista.

O romance do século XVIII também destruiu algumas ilusões. Mas estas nada mais eram que reminiscências do feudalismo nos sentimentos e no pensamento; ou então eram idéias